

GÖTEBORGS UNIVERSITET
Litteraturvetenskapliga institutionen
D-uppsats

Stereotyp eller subversivt?
Klichébilder av homosexualitet i några samtidsromaner

HT 2007
Författare: Martin Claesson
Handledare: Anna Nordenstam

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.1. Syfte	4
1.2. Material och metod	5
1.3. Teoretiska utgångspunkter	6
2. Tidigare forskning	9
3. Analys	10
3.1. Sarah Waters <i>The Night Watch</i>	10
3.2. Annika Ruth Perssons <i>Du och jag, Marie Curie</i>	17
3.3. Annika Ruth Perssons <i>Erik Dahlbergsgatan 30</i>	20
3.4. Ola Klingbergs <i>Onans bok</i>	24
3.5. Alan Hollinghursts <i>The Line of Beauty</i>	29
4. Slutsats och diskussion	34
Käll- och litteraturförteckning	39

1. Inledning

[H]er shoes were men's shoes; she spent a minute polishing them up. And she put silver links in her cuffs, then combed her short brown hair with brushes, making it neat with a touch of grease. People seeing her pass in the street, not looking at her closely, often mistook her for a good-looking youth. She was regularly called 'young man' and even 'son' by elderly ladies. But if anyone gazed properly into her face, they saw at once the marks of age there, saw the white threads in her hair; and in fact she would be thirty-seven on her next birthday.¹

Detta stycke, hämtat ur Sarah Waters roman *The Night Watch*, utgör del i en beskrivning av en av romanens centrala protagonister, en lesbisk kvinna vid namn Kay. Framställningen markerar tydligt drag hos Kay som leder till att hon kan misstas för en ung man, drag som således förstås som maskulina. Därmed kan hon mycket väl betraktas som ett exempel på vad Judith Halberstam definierar som "female masculinity"² i sin avhandling med samma namn, där hon diskuterar "minority masculinities" och ifrågasätter den privilegerade status som tillfaller maskulinitet hos män.³ På liknande sätt har homosexualitet framställts i termer av maskulinitet hos kvinnliga karaktärer eller motsvarande femininitet hos manliga i flera romaner, och även då i förhållandevis nya texter som den ovan. Uppfattningen om den 'manhaftiga' lesbiska kvinnan går som bekant tillbaka på sexologiska teorier från början av 1900-talet, och uppfattningen att manlig homosexualitet innefattar femininitet går tillbaka ännu längre i tiden. Intressant blir då att kombinationen av maskulinitet hos en kvinnlig karaktär och homosexualitet här kommer att påminna om en stereotyp uppfattning, den kliché om homosexuella individer som förekommer hos den heterosexuella majoriteten. Denna kliché framställer den homosexuella kvinnan som maskulin och motsvarande den dito mannen som feminin, och texten ovan skulle i viss utsträckning kunna ses som ett bekräftande av denna uppfattning. I det här sammanhanget, där författaren som skildrar homosexualitet också själv är homosexuell förefaller ett sådant bekräftande dock osannolikt, och en jämförelse kan göras med den postkoloniala litteraturen eller med det äldre 'kvinnolitteraturstudiet', i avseendet att en marginaliserad grupp kan sägas göra en framställning av sig själv i kontrast mot den dominerande gruppens diskurs.

¹ Waters, Sarah: *The Night Watch*, Virago Press, London, 2006, s. 5 (sidnr. refererar till paperback edition, 2007).

² Halberstam, Judith: *Female Masculinity*, Duke University press, Durham and London, 1998.

³ Ibid., "Preface", s. xii

Frågan blir då: varför förekommer vad som tycks vara den dominerande gruppens stereotyper/klichéer även här? Kan framställningen i dessa sammanhang antas ha en annan funktion? Judith Butler menar att performativt genus har en subversiv potential, att ett ironiskt eller ickenormativt utnyttjande av de performativa handlingarna kan användas för att belysa alla genus som performativa och därigenom ifrågasätta normativa genuskonstruktioners position som 'naturliga'⁴. Finns det möjlighet att betrakta framställningar som den ovan nämnda på ett sådant sätt? Kan dessa klichéer läsas med en subversiv innebörd? Och i så fall, på vilket sätt?

1.1: Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att i några samtida romaner, skrivna och utgivna under de senaste tio åren, undersöka förekomsten av bilder och framställningar av homosexualitet vilka skulle kunna förstås som klichéer. Jag kommer också att studera vilka innebörder dessa kan tänkas ha, huruvida de kan läsas som subversiva, eller om de istället kan tänkas förstärka och till synes bekräfta stereotypa uppfattningar. Det kan också vara intressant att studera hur kärleksrelationer mellan romanernas homosexuella karaktärer framställs, och på vilket sätt dessa förhåller sig till de normer som gäller för heterosexuella relationer.

I relation till detta verkar det också meningsfullt att fråga vilken betydelse samhället och dess dominerande heterosexuella normer har för en framställning av homosexualitet och homosexuella karaktärer. I en realistisk framställning blir det snarast oundvikligt att i någon form representera det omgivande heteronormativa samhället och dess uppfattningar om genus och sexualitet. Vidare kan man också fråga på vilket sätt den västerländska kulturtraditionen framträder i dessa sammanhang, då traditionen till den allra största delen framstår som högst heteronormativ. Hur förhåller sig litteratur med homosexuell tematik till en sådan tradition? Finns det här möjlighet att använda traditionen subversivt?

⁴ Se t.ex. Butler 1990 s. 174

1.2 Material och metod

I den här uppsatsen kommer jag att bygga min analys på fem romaner av fyra olika författare, samtliga skrivna och publicerade under de senaste tio åren. Två är engelska romaner, Sarah Waters *The Night Watch* (2006) och Alan Hollinghursts *The Line of Beauty* (2004). Därtill analyseras tre svenska romaner, Annika Ruth Perssons *Du och jag, Marie Curie* (2003) och Erik Dahlbergsgatan 30 (2006) varav den förra är en ungdomsroman, samt Ola Klingbergs *Onans Bok* (1999). Urvalet har begränsats till romaner som behandlar homosexualitet och som skrivits av homosexuella författare, vilket förklarats i inledningen ovan. Utöver detta kan urvalet också delas in enligt andra kriterier: manliga respektive kvinnliga författare respektive karaktärer⁵ eller nationalitet, vilket är uppdelningar som kan tänkas belysa intressanta skillnader i fråga om framställningen, vilka frågor som behandlas och ur vilka perspektiv.

I fråga om hur bilden av homosexualitet behandlas och framförs hade kanske ett längre historiskt perspektiv på urvalet också kunnat vara givande, men då jag här har för avsikt att betona klichéartade framställningar och deras eventuellt subversiva potential, förefaller denna mer begränsade tidsram ge mer relevanta resultat. Det torde till att börja med vara mer meningsfullt att söka en möjlig subversiv potential i texter tillkomna under senare tid, då diskussioner om heteronormativitet och queer har förts sedan en period tillbaka. I fråga om klichéer blir det också viktigt att tänka på eventuella skillnader mellan läsarens perspektiv och det som var rådande vid romanens publicering, då tid och kanske även plats kan ha en effekt på dessa. Således tycks det svårare att komma åt eventuella subversiva betydelser i till exempel sådana tidigare romaner om homosexualitet som Radclyffe Halls *The Well of Loneliness* (1928), och i och med vad som idag uppfattas som klichébilden av homosexualitet då betraktades som vetenskaplig sanning, blir det svårare att analysera ur de perspektiv som är avsikten med denna uppsats

Jag kommer i denna uppsats att genomföra läsningar av de fem ovan nämnda romanerna, med avsikt att se hur homosexualitet och de homosexuella karaktärer som framträder i texterna framställs, och särskilt hur dessa framställningar

⁵ Två kriterier som föga förvånande ger samma uppdelning

förhåller sig till heteronormativa klichébilder av homosexualitet. När dessa framställningar uppvisar likheter med sagda klichéer kommer jag också att, främst utifrån Judith Butlers teorier om performativitet och subversivitet, undersöka vad sådana framställningar kan tänkas ha för funktion. Vidare används Eve Kosofsky Sedgwicks teorier om homosocialitet och erotiska trianglar för att beskriva de 'triangelndramer' som förekommer i de ovan nämnda romanerna, och på vilket sätt dessa skiljer sig från de heterosexuella-homosociala relationer som Sedgwick beskriver.

1.3 Teoretiska utgångspunkter

Diskussionen som förs i den här uppsatsen har sin grund i Judith Butlers teorier om heteronormativitet, performativt genus och dess subversiva potential samt på vad Sedgwick säger om homosocialitet och "the erotic triangle". Butlers teori, såsom den presenteras i till exempel *Gender Trouble*⁶, utgår från att genus förstås som performativt, det vill säga att genus inte är en egenskap hos individen, utan snarare utgörs av ett antal upprepade bestämda handlingar. Dessa handlingar uppfattas dock som effekter av en stabil genusidentitet, som grundade i den, och således producerar de performativa handlingarna bilden av genus som sin egen stabila grund. Butler citerar Nietzsches åsikt att "There is no 'being' behind doing, effecting, becoming; 'the doer' is merely a fiction added to the deed – the deed is everything"⁷ och lägger själv till att "we might state as a corollary: There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results."⁷ I och med att genus således är konstruerat genom de handlingar som uppfattas som grundade i en fast genusidentitet, blir denna fasta identitet en illusion. Sådana genus som betraktas som 'traditionella' eller 'naturliga' blir då enligt Butlers argumentation konstruktioner som inte kan sägas ha någon stabil koppling till fysiska kroppar eller stabila identiteter, då handlingar som kopplas till genus inte beror på en sådan grund, utan snarare upprättar illusionen av denna grund.

⁶ Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York och London, 1990.

⁷ Butler 1990, s. 33

På detta bygger Butler sina idéer om performativitetens subversiva potential. Hon menar att vad som vanligtvis betraktas som 'manligt' och 'kvinnligt' genus utgörs av givna konstellationer av performativa handlingar som har getts legitimitet inom den heterosexuella normen, och att dessa inte kan ses som mer 'naturliga' eller mindre 'konstruerade' än andra tänkbara genuskonstellationer. Detta innebär att till exempel maskulinitet hos kvinnor, som nämnt ovan, inte kan betraktas som en 'imitation' av en 'originalmaskulinitet' hos män, utan båda är lika mycket konstruktioner. Maskulinitet är enligt Butler i alla lägen en imitation av ett ouppnåeligt ideal, och även 'originalet' blir således imitation. Därmed, och eftersom det inte finns något som binder vissa genusbeteenden till vissa kroppar, finns det en möjlighet att agera subversivt inom genuskonstruktionerna och på så vis belysa dem som konstruktioner och möjligtvis förändra dem. Butler använder dragshowens ironiska framförande som exempel på en potentiellt subversiv handling, och menar att representationen av genus inom drag pekar på det konstruerade i genus som helhet.

Eve Kosofsky Sedgwick beskriver som nämnt ovan en modell i *Between men* som visar hur relationen mellan de båda rivaliserande parterna, som regel mellan två män, i ett 'triangelndrama' kan definieras som lika potent som relationen mellan var och en av dessa och den tredje parten, som då är objektet för deras åtrå. Hon refererar till René Girard när han hävdar att "in any erotic rivalry, the bond that links the two rivals is as intense and potent as the bond that links either of the rivals to the beloved; that the bonds of 'rivalry' and 'love', differently as they are experienced, are equally powerful and in many senses equivalent."⁸

Hon visar därigenom på den markerade gräns som dras mellan manlig homosocialitet och homosexualitet, eller mellan "men promoting the interests of men" och "men loving men" i den moderna västerländska kulturen, och diskuterar utifrån den sagda triangeln hur relationen mellan de båda individerna av samma kön, även om den inte kan erkännas som sexuell eller som begär, är av samma vikt som relationerna till den tredje parten.

Inom den heterosexuella normen blir då följaktligen detta homosociala begär omöjligt att uttrycka som sexuellt betonat, och Sedgwicks teori beskriver därmed hur detta begär till en individ av samma kön kan ta omvägen kring ett gemensamt

⁸ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, s. 21

kärleksobjekt av det motsatta könet, som då följaktligen utgör ett legitimt förhållande.

Det borde också vara nödvändigt att här fastställa någon form av definition för begreppet kliché, med tanke på att dess betydelse kan framstå som något vag. *Svenska Akademiens Ordbok* definierar 'kliché' som bland annat "ett konventionellt o. utnött, 'stereotyp' uttryck (s-sätt) o.d. som ngn. använder slentrianmässigt o. utan att däri inlägga ngn. egen innebörd l. känsla." Uttrycket betraktas också som värderande: "I bildl. anv. vanl. med nedsättande bet."⁹ Här är det också värt att notera samma ordboks definition av 'stereotyp', "bildl. om ngn, l. ngt. som är stereotyp l. stereotyp; särsk. dels om person som stelnat i l. framträder ss. en viss människotyp l. stående figur (utan individuella särdrag), dels om stående ord l. fras l. kliché."¹⁰

För att definiera begreppet kliché såsom det används i den här uppsatsen använder jag mig istället av Michael Riffaterres *Semiotics of Poetry*, och vad han där säger om hypogrammet. Riffaterre framhåller att klichéer har sin grund i fraser eller bilder som en gång ansetts som lyckade, träffande insikter, och uppfattas följaktligen inte som klichéer förrän tiden och upprepat användande så att säga har slitit ned dem. De har också med tiden kommit att utgöra fasta delar av en given sociolekt, och ingår således i en individs "lingvistiska kompetens"¹¹.

I *Semiotics of Poetry* visar Riffaterre vidare hur lyrik kan läsas som en serie omskrivningar eller variationer kring en central kärna, en matris, som han då menar utgörs av en kliché, ett hypogram som de olika delarna av den poetiska texten således refererar till. Hypogrammet fungerar således som en intertext, men istället för att som intertextualitet verka mellan två litterära texter, refererar en litterär text i det här fallet till en allmänt känd kliché. Teorin om en central matris fungerar förmodligen bättre för att beskriva lyrik än för prosaromanens dramatiska uppbyggnad, där den senare inte omedelbart kan sägas ha en central matris som dess delar kan härledas till. Istället bör teorin om hypogrammet dock vara användbar för att beskriva hur klichéer kan sägas fungera i prosatext. Precis som i Riffaterres exempel omnämns klichén aldrig uttryckligen, utan framträder

⁹ *Svenska Akademiens Ordbok*, band 14: ked-kralla, K 1268f

¹⁰ *Ibid.*, band 30: spår-stockna, S 11515

¹¹ Riffaterre, Michael: *Semiotics of Poetry*, 1984, Indiana University Press, Bloomington, s. 39

ofta genom de stereotypa egenskaper som ingår i klichébilden¹². Om läsaren då inte innehar den lingvistiska kompetens som klichén utgör, blir beskrivningarna obegripliga.

Följaktligen kan klichén om homosexualitet, i linje med Riffaterres teori, beskrivas som två likartade hypogram rörande kvinnor och män. Den homosexuella kvinnan framställs inom klichén inte sällan som 'den manhaftiga lesbiska' och tillskrivs maskulina egenskaper, intressen och i somliga fall även maskulina fysiska drag. På motsvarande sätt framställs ofta den homosexuelle mannen som feminin eller icke-maskulin, men här finns även en kliché som får förstås som grundad i uppfattningar om manlig virilitet, och den homosexuelle mannen framställs då som högst, nästan omåttligt sexualiserad. På ett liknande sätt antas också den lesbiska kvinnan vara högst aktiv i kvinnofrågor, och framträder därmed som närmast överdrivet politisk.

Här bör det förmodligen tilläggas att dessa klichéer i sin tur bygger på ytterligare stereotyper om vad som uppfattas som 'maskulint' och 'feminint' och vad som inom en heterosexuell norm är acceptabla beteenden för män respektive kvinnor.

2. Tidigare forskning

Det tycks inte finnas någon nämnvärd tidigare forskning kring de romaner jag valt att behandla i denna uppsats, vilket skulle kunna bero på att de över lag har skrivits och publicerats förhållandevis nyligen. Av de båda romanerna av Annika Ruth Persson presenteras *Du och jag, Marie Curie* kortfattat i en artikel i en tidsskrift om barn- och ungdomslitteratur, *Opsis Kalopsis*¹³, men det är där enbart fråga om en kortfattat presentation av romanen och en liten kommentar från författaren som inte är av någon vetenskaplig betydelse.

I fråga om förekomsten av klichéer eller stereotyper i litterära sammanhang behandlar Astrid Franke i *Keys to controversies: stereotypes in modern American novels*¹⁴ förekomsten av stereotyper i den moderna amerikanska romanen, med fokus på etnicitet och diskuterar framställningen av olika etniska grupper, främst afroamerikaner. I *Exploring stereotyped images in Victorian and twentieth-*

¹² Se t.ex. Ibid. s. 123, "[T]he schoolmarm is stereotyped as aging [...]"

¹³ Ludvigsson, Bo: "Ur invektiven stiger stoltheten" i *Opsis Kalopsis* 2005:3 s. 18

¹⁴ Franke, Astrid: *Keys to Controversies: Stereotypes in Modern American Novels*. New York, St. Martin's Press; Frankfurt am Main, Campus Vlg, 1999

*century literature and society*¹⁵ utforskar en samling essäer användandet av stereotyper i litteraturen, innefattande framställningar av klass, kön och etnicitet, och fokus ligger som titeln visar på viktorsansk och äldre nittonhundratalslitteratur.

Bilden blir ungefär densamma om man vänder sig till forskningen inom media. En samling essäer behandlande stereotyper inom ett antal områden ges i *Images that Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*¹⁶. Här analyseras stereotyper kring etnicitet, genus, ålder, fysiska egenskaper, sexualitet etcetera med fokus på hur sådana representationer kan bli kränkande.

Mer intressant ur den här uppsatsens perspektiv blir då *Queer 'Words, Queer Images: Communication and the Construction of Homosexuality*¹⁷, en essäsamling som behandlar hur homosexualitet framställs, både i litteratur och inom media. Diskussionen kretsar kring hur bilden av homosexualitet konstrueras inom olika områden, som till exempel i en essä av Karen Peper, "Female Athlete = Lesbian: A Myth Constructed from Gender (sic!) Role Expectations and Lesbophobia"¹⁸ som behandlar den upplevda kopplingen mellan kvinnlig homosexualitet och utövandet av vissa sporter.

Detta material behandlar dock konsekvent stereotyper i linje med ordboksdefinitionen ovan, och det verkar inte finnas någon tidigare forskning på hur till exempel klichéartade bilder av homosexuella bör förstås när de förekommer i texter av författare som själva är öppet homosexuella, och vilka funktioner de i sådana fall kan ha. Detta är följaktligen också området för denna uppsats

3. Analys

3.1 Sarah Waters *The Night Watch*

Sarah Waters (1966-) roman *The Night Watch* (2006) skildrar en grupp människor i London under ett par år under andra världskriget. Handlingen är framställd i omvänd kronologisk ordning och inleds år 1947 följt av händelser under 1944,

¹⁵ Morris, John (ed.) *Exploring Stereotyped Images in Victorian and Twentieth-century Literature and Society*, New York, Edwin Mellen Press, 1993

¹⁶ Lester, Paul Martin & Dente Ross, Susan (ed.) *Images that Injure : Pictorial Stereotypes in the Media*, Westport, Praeger, 1996

¹⁷ Ringer, R. Jeffrey (ed.) *Queer Words, Queer Images : Communication and the Construction of Homosexuality*, New York, New York University Press, 1994

¹⁸ Ibid, s. 193ff.

vilka upptar det mesta av romanen, och avslutas i 1941. Berättelsen kretsar dels kring tre lesbiska kvinnor: Kay, Helen och Julia, och dels kring (den heterosexuella) Vivien, hennes älskare Reggie och hennes yngre bror Duncan. Läsaren följer omväxlande dessa olika karaktärer, och romanen skildrar relationer och förhållanden dem emellan och deras liv under och efter krigsåren. De båda grupperna hålls i stort åtskilda men deras respektive öden korsas vid ett par tillfällen, främst i romanens inledning och avslutning.

Vid en läsning av romanen framträder beskrivningar av personer som uppvisar tydliga likheter med klichébilden av den homosexuella individen, då i första hand bilden av den maskulina homosexuella kvinnan, men även av den feminine mannen. Av de lesbiska kvinnor som till största delen utgör romanens centrala karaktärer beskrivs två, Kay och hennes väninna Mickey, som tydligt maskulina. I Waters prosa rör sig beskrivningen av sagda maskulina eller feminina drag företrädesvis kring sådana aspekter som klädsel och beteende. Beskrivningarna av Kay, en av romanens mest centrala karaktärer, kan ofta sammanfattas med ”mannish”, som till exempel i romanens inledande kapitel:

The clothes, at least, were very neat. [...] [A] pair of nicely darned socks, and some tailored slacks. She changed her shirt to a cleaner one, a shirt with a soft white collar she could leave open at the throat, as a woman might.

But her shoes were men's shoes; she spent a minute polishing them up. And she put silver links in her cuffs, then combed her short brown hair with brushes, making it neat with a touch of grease. People seeing her pass in the street [...] often mistook her for a good-looking youth. She was regularly called 'young man' and even 'son' by elderly ladies.¹⁹

I och med att romanens handling utspelas i fyrtiotalets London kan de maskulina dragen komma att framträda ännu tydligare, betraktat genom läsarens uppfattning om fyrtiotalets syn på genus. Samtidigt kan perioden ges som förklaring till karaktärernas klädval, vilket Waters också markerar längre fram i texten: ”Don't you know the war's over?’ the man behind the counter in a baker's shop asked Kay. He said it because of her trousers and hair, trying to be funny.”²⁰

Liknande former återkommer i beskrivningen av Mickey på hennes arbetsplats, en bensinstation/verkstad: ”Mickey had set up a canvas chair, and was lounging in it reading a book. Her legs were spread out, for she was dressed, not exactly

¹⁹ Waters, Sarah: *The Night Watch*, Virago Press, London, 2006 s. 5 (sidnr. refererar till paperback edition, 2007)

²⁰ Ibid. s. 100

mannishly, as Kay was, but like a boy-mechanic, in dungarees and boots.”²¹
Vidare ges en skildring av omgivningens attityd då hon fyller på bensin åt en manlig kund:

Mickey tapped the last few drops of petrol from the [petrol-]gun, screwed on the cap of his tank, took his coupons; and came sauntering back to Kay, pulling a face.
“No tip?” said Kay.
“He gave me threepence, and told me to buy a lipstick with it.[...]”²².

Dessa beskrivningar, som utspelar sig 1947, kan sägas visa på periodens betydelse. Maskulina egenskaper hos kvinnor var, enligt dessa skildringar och andra delar av romanen, accepterade och även i viss mån önskvärda under andra världskrigets år, men det framgår också att det anses att den traditionella normen bör återställas efter krigsslutet. Det blir alltså tydligt att tidsperioden inte entydigt kan gälla som anledning för dessa beskrivningar, eftersom även om maskulinitet hos kvinnor framstår som att ha varit accepterat och i vissa sammanhang även efterfrågat under krigsåren, så får de talande i de ovanstående citaten uttrycka en åsikt att motsvarande egenskaper efter denna period inte accepteras.

Vidare omtalas Kay också på ett par ställen i romanen i kombination med kommentaren: ”Kay wants a wife.”²³, och i ett stycke med tillägget ”She always has. One must be the wife with Kay, or nothing.”²⁴ Detta tillskriver Kay en önskan om att inta en maskulin position i en parrelation, i vad som i mer sentida termer skulle kunna benämnas som ett butch/femme-förhållande. Detta blir också explicit i en passage där läsaren får inblick i hennes tankar: ”Kay blinked and looked away. It was one of the tragedies of her life, that she couldn’t be like a man to Helen – make her a wife, give her children [...]”²⁵. Till detta kommer karaktärsbeskrivningarna ovan rörande klädsel, och att Kay också omnämns som i högsta grad gentlemannamässig²⁶, vilket kan sägas stärka kopplingar till hypogrammet om den manhaftiga lesbiska kvinnan. Samtidigt är det också möjligt att läsa beskrivningarna som en intertextuell koppling till *The Well of Loneliness*,

²¹ Ibid. s. 100-101

²² Ibid. s. 102

²³ Ibid. s. 353 etc.

²⁴ Ibid. s. 353

²⁵ Ibid. s. 326

²⁶ Se t.ex. ibid. s. 425: ”She’s more of a gentleman than any real man I ever knew.”

då det i dessa avseenden finns vissa likheter mellan beskrivningarna av Kay och Radclyffe Halls protagonist Stephen Gordon.²⁷

I romanen förekommer ytterligare en förhållandevis tydlig intertext. Igenom större delen av romanen är Kay inblandad i vad som kan kallas ett triangeldrama med romanens två feminina lesbiska karaktärer, Helen och Julia. Helen kan sägas utgöra mittpunkten i detta triangeldrama, och det är också hennes fullständiga namn som utgör markör till intertexterna: Helen Giniver. Namnet, samt att hon så att säga utgör ”objektet” i relationen, resulterar i en referens till två äldre texter. Efternamnet Giniver alluderar genom en moderniserad stavning till det äldre Guinevere och ger således en intertext till Arthurmyten, mer specifikt till relationen Arthur-Guinevere-Lancelot. På samma sätt är Helen kopplat till det grekiska Helena, och alluderar på så sätt till Iliaden, samt ”relationen” mellan den Sköna Helena, Prins Paris och Melenaos. I båda fallen utgörs således intertexten av episka verk och betydande texter i den västerländska litterära traditionen, vilka också är fast förankrade i en tydlig heterosexuell norm. Både i Arthursagan och Iliaden utgörs de handlande subjekten nästan uteslutande av män,²⁸ och kvinnor reduceras i de båda texterna i praktiken till objekt eller, som i det senare fallet, krigsbyte²⁹.

I Waters text uppstår således, genom intertexten, en relation och kontrast mellan hennes homosexuella protagonister och de starkt heteronormativa episka texterna. Detta kan betraktas som ett ifrågasättande av uppfattningen om hetero- och homosexualitet som väsensskilda, när en tydligt homosexuell handling jämförs och i princip likställs med högst heterosexuella sådana. Denna tolkning passar väl in med resten av romanen, där Waters inte lägger någon större vikt vid konflikter eller upplevda skillnader mellan heterosexualitet och homosexualitet, och som genom en heterosexuell relation i handlingen³⁰ snarast kan sägas markera de allmänna dragen i kärleksrelationer oberoende av sexualitet.

Den triangulära relationen kan också jämföras med Sedgwicks teori, och det ter sig naturligt att då betrakta Helen som den del av triangeln som utgör objekt för

²⁷ Se Hall, Radclyffe, *The Well of Loneliness*, Virago Press, London, 2007, s. 127. Det kan tänkas att de båda relaterar till ett möjligt underordnat hypogram, som beskriver en maskulin lesbisk kvinna med nästan överdrivna gentlemannamässiga drag.

²⁸ Med det möjliga undantaget av gudomliga eller övernaturliga individer.

²⁹ I det här sammanhanget kan även namnet Julia tolkas på ett liknande sätt, med referens till Shakespeare, men där är dock relationen mellan karaktärerna annorlunda.

³⁰ Se *ibid.* s. 61-72

de båda andras begär, vilket också ligger i linje med de intertexter som diskuterats ovan. Därtill kommer dock att de båda andra, Julia och Kay, tidigare har haft ett förhållande³¹, vilket tydliggör att alla kopplingar mellan personerna i den här triangeln är möjliga till skillnad från Sedgwicks modell. Det framgår tydligt att i homosexuella relationer sätts de regler för legitima respektive illegitima begärsobjekt som Sedgwick beskriver ur spel, men det tycks också sannolikt att andra begränsningar kan uppstå. I *The Night Watch* kan till exempel Kays maskulinitet och hennes önskan att vara 'mannen' i ett förhållande innebära att hon intar en 'manlig' position och till viss mån återupprättar sådana begränsningar som Sedgwick beskriver.

I relation till romanens maskulina kvinnor kan en annan del av texten, en explicit framställning av en man som feminin, också vara av intresse,

'Well' said the prisoner in front of Duncan in the dinner-queue, an awful old pansy called Auntie Vi. 'And what have we today? Lobster Thermidor, perhaps? Pâté? Veal?'

'It's mutton, Auntie,' said the boy dishing up the food.

Auntie Vi tutted. 'Doesn't even have the imagination to dress itself as lamb, I suppose. Heigh ho. Give me a plateful, darling. I hear the lunches at Brooks are hardly much better these days.'

She said this last to Duncan, rolling her eyes and touching her hair. Her hair was blonded at the front with a bit of peroxide, and beautifully waved – for she slept every night with strings around her head, to put the kinks in. Her cheeks were rouged, and her lips as red as a girl's: you couldn't pick up a scarlet-bound book in the library without finding pale little patches on it, where *men like her* (min kurs.) had sucked at the boards for lipstick.³²

Denna beskrivning, för övrigt den enda som explicit förekommer i romanen, ger en bild som vid första anblicken framstår som i högsta grad stereotyp, till den grad att den skulle kunna uppfattas som nedsättande. En sådan uppfattning kan stärkas av omnämmandet av karaktären som "an awful old pansy", formuleringar i repliker och den följande beskrivningen, där de två senare tydligt refererar till hypogrammets klichébild.

Det finns dock vissa detaljer i beskrivningen som blir svårbegripliga om man enbart betraktar stycket som ett rent exempel på klichén. Det tydligaste av dessa ligger på en rent grammatisk nivå, och utgörs av användandet av de feminina pronomina "she" och "her" för att beskriva en karaktär som i samma stycke

³¹ Se t.ex. *ibid.* s. 226

³² *Ibid.* s. 230-231

framställs och uppfattas som manlig. Att karaktärens fysiska kön bör betraktas som manligt betonas främst av formuleringen mot styckets slut, ”men like her”, samt igenom användandet av ”pansy” vilket tydligt betecknar en (eventuellt homosexuell) feminin man, och i viss mån formuleringen ”lips as red as a girl’s” vilket kan sägas implicera att den omtalade är något annat än en ”girl”.

Beskrivningen i detta stycke kan som sagt ses som ett klart exempel på en stereotyp eller klichéartad bild av den feminine mannen, och han kan därför komma att uppfattas som homosexuell eller eventuellt som transvestit. Detta är jämförbart med hur de ovanstående skildringarna av romanens kvinnliga huvudpersoner på motsvarande sätt kan ses som klichéer av den manhaftiga lesbiska kvinnan. Samtidigt, i den utsträckning skildringar som dessa behandlar individer och inte betraktas som benämning av en större grupp, kan de också förstås som rent mimetiska avbildningar: det förekommer onekligen individuella människor som till sin person helt eller delvis liknar dessa beskrivningar. Det uppstår därmed en viss dubbeltydighet, där samma textstycke dels beskriver individer som utgör en existerande genuskonfiguration, och dels kan uppfattas som lik en stereotyp heteronormativ uppfattning av samtliga homosexuella personer. I den litterära framställningen kan det därmed sägas uppstå ett dilemma: bör man undvika klichén, som kan ses som nedsättande, på bekostnad av vissa personers representation, eller bör man beskriva dessa på ett korrekt sätt, och riskera att detta uppfattas som kliché?

Det verkar dock som om Sarah Waters i sin roman snarast har lyckats motverka en sådan läsning. Det är uppenbart att klichén har sin grund i en klar heteronormativ logik, där det förutsätts finnas ett tydligt samband mellan kropp och genus. En kropp av hankön förväntas till exempel uppvisa ett maskulint genus, och klichébilden av den homosexuelle mannen betonar snarast ett brott mot denna uppfattning: det är inte så mycket fråga om feminitet som det är en uppfattning om icke-maskulinitet eller omanlighet.

Detta förutsätter således att det finns ’naturgivna’ genusordningar som det går att bryta mot: att en individ kan betraktas som ’omanlig’ eller ’okvinnlig’, att en kropp förutsätter ett givet genus och att andra variationer således uppfattas som brott. Om man istället resonerar i linje med Judith Butlers teorier, där hon konstaterar att både kön och genus är kulturella konstruktioner, och att den fysiska kroppen inte har någon given betydelse innan den betecknas av kulturen. Det finns

således, menar Butler, inget 'kön' som kan betraktas som en naturgiven egenskap hos den fysiska kroppen, i motsats till kulturellt konstruerat genus, utan allt är alltid genus och saknar därmed naturgivna kopplingar till den fysiska kroppen.

Därmed finns det, enligt Butler, inget som kan kallas 'naturliga' kön, utan de normativt sanktionerade genuskonfigurationer som traditionellt betraktats som naturliga, det vill säga 'man' och 'kvinna' är enbart ett par exempel på ett otal variationer. En kropp av hankön som uppvisar feminint genus, eller omvänt, är därmed på inget sätt en omöjlighet, utan då enbart konsekvent motarbetat av normativt genus.

Klichébilden, som nämnt ovan, förutsätter att normativa genus framstår som naturgivna och andra som avvikelser eller brott, en ordning under vilken en individ som den beskrivna karaktären kan betraktas som brytandes mot ordningen, som 'omanlig'. Med Butlers logik, däremot, kan karaktären sägas beskriva en ny genuskonfiguration, och då det inte existerar några naturgivna konfigurationer finns det heller inga brott mot sådana. 'Omanlighet' och 'okvinnlighet' blir betydelselösa om individers genus inte antas stå i direkt förhållande till deras kroppar.

I framställningen av 'Auntie Vi' ovan skildrar Waters således en karaktär av hankön men använder konsekvent feminina pronomina om samma karaktär. Mot bakgrund av Butlers teorier verkar det vara meningsfullt att betrakta detta som ett försök att bryta upp normativa definitioner och uppfattningar av genus: man kan anta att om karaktären beskrivits med maskulina pronomina hade beskrivningen entydigt visat en i grunden manlig karaktär, vars feminiserade beteende då hade framstått som en avvikelse från detta, ett brott mot en 'naturlig' grund. Genom de feminina pronomina, som inom en heteronormativ logik blir ogrammatiska, framträder ett ifrågasättande av detta, och det blir möjligt att läsa dessa pronomina som betecknande ett feminint genus, medan de markörer som betonar manligt kön snarare betecknar en fysisk kropp. Om man liksom Butler menar att genus är performativt och konstrueras genom upprepade handlingsmönster, uppstår en genuskonfiguration som innefattar en kropp av hankön, men som i kraft av ageranden ges ett feminint genus. Om karaktären således inte längre kan sägas inneha den 'manliga' genuskonfigurationen, som sagts ovan, och då beskrivningens formuleringar starkt ifrågasätter 'naturliga' genus som varandes de enda definierbara, förlorar den klichéartade beskrivningen sin egenskap som

kliché, eftersom den inte längre skildrar en entydig 'man' som betar sig 'omanligt', utan en ny konfiguration där hankön kombineras med feminint genus.

I vilken utsträckning kan således Sarah Waters roman betraktas som potentiellt subversiv? Som visat ovan kan några av de karaktärer som handlingen kretsar kring ses som exempel på den heteronormativa stereotyp som framställer den lesbiska kvinnan som maskulin eller manhaftig. I sig själva skulle flera av de framställningar som syns i *The Night Watch* kunna förstås som tydliga bekräftelser på en sådan uppfattning, särskilt då författaren själv är öppet homosexuell.

Dessa framställningar bör dock förmodligen sättas i relation till de intertexter som också beskrivits ovan, där de lesbiska huvudpersonernas kärleksförhållanden kommer att alludera till välkända episka texter ur den västerländska traditionen, texter som då uppenbarligen representerar en markerad heteronormativ diskurs. I Waters text är det således förhållandet mellan text och intertext som blir intressant: framställningen av de lesbiska karaktärerna skulle tagen ur sitt sammanhang kunna förefalla klichéartad, och de intertextuella referenserna blir förmodligen ganska intetsägande om de inte betraktas i relation till romankaraktärernas homosexualitet. Det är således i förhållande till varandra dessa två element blir intressanta, och det är också här det verkar finnas en möjlig subversiv potential. Det framträder här en jämförelse mellan de homosexuella och heterosexuella kärleksrelationerna där det blir svårt att finna något annat än ytliga skillnader mellan förhållandena i fråga, där de olika formerna av kärlek framträder som likvärdiga och det monopol på begreppet 'kärlek' som heterosexualiteten kan sägas ha haft luckras upp. Genom valet av intertexter, där handlingen är i högsta grad centrerad kring män, kommer de kärleksförhållanden Waters skildrar också att framstå som mer jämlika.

3.2 Annika Ruth Perssons *Du och jag, Marie Curie*

Annika Ruth Perssons (1955–) ungdomsroman *Du och jag, Marie Curie* (2003) utspelar sig 1986 och handlar om en tjej i tonåren och hennes förälskelse i en annan tjej. Handlingen cirkulerar kring händelserna i hennes vardagsliv under ett antal månader, och hennes tankar om förälskelsen som framställs i dagboksform, formulerat som brev adresserade till Marie Curie, därav titeln. I romanens slut

kommer hon att betrakta sig som lesbisk, ”funnit nya ord och sammanhang att ta med sig in i framtiden” som det heter i bokens baksidestext, och berättelsen kan således sägas följa ’komma ut’-tematiken.³³

Handlingen rör sig till stor del inom ett dam/tjejlag i fotboll, något som i förhållande till romanens centrala homosexuella kärleksrelation, kan sägas relatera till hypogrammet där den lesbiska kvinnan framställs som intresserad av upplevt ’maskulina’ sporter, bland vilka fotboll kan inkluderas. Romanen inleds i omklädningsrummet efter en match, och det första stycket skildrar hur huvudpersonen, Jenny, betraktar sin egen spegelbild:

När Jenny drar av sig matchtröjan får hon syn på sig själv i spegeln, inte hela, bara överkroppen. Lite tanig fortfarande. Benen syns inte i spegeln, men hon vet att de är rätt okej, mer muskler där. Får kanske börja köra extra styrketräning. Fotbollsspelare behöver muskler på överkroppen också, det har hon läst. Dessutom är det väl snyggare om man inte har fyrtiofem kilo muskler på benen och häcken och fem på överkroppen.³⁴

Skildringen fortsätter på liknande sätt när Jenny ser på Filippa, som hon också senare förälskar sig i:

[S]er hennes ben, kan inte låta bli att kolla lite på överkroppen också. Bättre balans, bra proportioner mellan armmuskler och benmuskler. Mer långsmala muskler på något vis. Allt på Filippa är liksom långsmalt men inte benigt eller pinnigt eller gängligt. Utan snyggt. Vuxet, fast hon bara är femton, lika gammal som Jenny [...]³⁵.

Här blir det också möjligt att betrakta fokuserandet på muskler som ett förstärkande av de upplevt ’maskulina’ implikationerna i vissa former av sportutövande. Därtill kommer omnämmandet av styrketräning vilket, även då det har sin förklaring i sammanhanget, fortfarande bär en märkbart maskulin underton. Det bör dock förmodligen tilläggas att förutom Jenny själv och Filippa, som utifrån handlingen får betraktas som bisexuell, så framställer Persson konsekvent de övriga fotbollsspelarna som heterosexuella kvinnor.

Detta betonas också längre fram i romanen, där fotbollslagets manlige tränare diskuteras. En av romanens bikaaktörer, Ullis, ger kommentaren att ””[...]han

³³ Annika Ruth Persson talar i den ovan nämnda presentationen i *Opsis Kalopsis* istället om att ’komma in’, och syftar då på att protagonisten funnit ett sammanhang hon kan känna sig hemma i.

³⁴ Persson, Annika Ruth: *Du och jag, Marie Curie*. 2003, Kabusa Böcker, Ystad. s. 5.

³⁵ Ibid. s. 5

kan ju i alla fall mer [om fotboll] än en tjej skulle göra”³⁶ och fortsätter med att säga: ”[...] jag tycker det är svårt att känna respekt för tjejer, som ledare sådär. De snackar ju mest om annat. Killar är liksom mer målmedvetna och schyssta. Rakare på något vis.”³⁷ Här ges således ett exempel på en stereotyp bild av män och kvinnor, som får antas vara grundad på heteronormativa uppfattningar om genus: män antas kategoriskt kunna mer om idrott, vara bättre ledare etcetera. På samma sätt fortsätter Ullis sedan med att säga om en eventuell kvinnlig tränare att ”Nä fy fan’[...]’Tänk att ha en sån där muskelbrud utanför omklädningsrummet.” och ”Jamen en del av de där fotbollstjejerna ser ju för fan ut som killar! Har du sett deras jävla lår, de där som är bra! Det är ju sjukt. Lår som killar!”³⁸

Ullis framför följaktligen ytterligare en bild som får sägas vara grundad i ett heteronormativt tänkande: en kvinna som också är skicklig inom en mansdominerad idrott uppfattas nästan per automatik som maskuliniserad, något som också benämns i uttalandet som ”sjukt”, och det impliceras även att det finns något hotande i ”att ha en sån där muskelbrud utanför omklädningsrummet.” Tilläggas bör att dessa stereotypa uttalanden görs av en enskild karaktär, och i egenskap av heterosexuell kvinna får Ullis representera en starkt heteronormativ uppfattning. Hon blir också motsagd av de övriga (heterosexuella) kvinnorna i fotbollslaget, och ställs således i kontrast till den åsikt som kan sägas framföras i romanen i övrigt. Det blir också intressant när detta ställs i relation till sexuella närmanden som görs från den manlige fotbollstränarens sida.³⁹ Dessa närmanden är i sig inte accepterade, men effekten av framställningen blir ändå att ”muskelbruden” framträder som mer hotande än den heteronormativa maskulinitet och (om än trakasserande) sexualitet som den manlige tränaren representerar.

Längre fram ges ytterligare en kommentar som blir intressant i fråga om hur homosexualitet framställs. I ett av romanens ’dagboksstycken’ ges Jennys ’egen’ skildring av perioden då hon nyligen ”blev ihop” med Filippa. I beskrivningen när fotbollslaget ”sitter och snackar och hänger” säger hon att:

[D]å är Filippa liksom med mig och kollar in mig och sitter nästan och gosar med mig ibland när alla sitter och snackar och hänger så där skönt. Då blir jag

³⁶ Ibid. s. 53

³⁷ Ibid. s. 53

³⁸ Ibid. s. 54

³⁹ Ibid. s. 69

*generad, men vill ändå inte att hon ska sluta. De andra sitter ju också så där, ligger med huvudet i någon annans knä eller håller om eller grejar med håret, men det är ändå nåt annat.*⁴⁰

Här ges således en skildring av umgänget mellan Jenny och Filippa i termer som onekligen får sägas teckna en ganska konventionell bild av ett nyförälskat par, och betraktat som sådant kan stycket ses som en skildring av samkönad kärlek och därmed homosexualitet. Samtidigt sägs dock också att ”de andra sitter ju också så där”, och när umgänget mellan Jenny och Filippa jämförs med de andras framgår tydligt att det inte finns några nämnvärda skillnader, men det sägs ändå att det är ”något annat”. Det förstås härmed implicit att den övriga gruppen är att förstå som heterosexuella, möjligtvis med undantag av Bettan, där det sägs att hon ”fattar nog någonting tror jag, för hon kollar in oss”⁴¹. Det blir härmed oklart var gränsen går mellan ett umgänge som enbart förstås som nära vänskap och umgänge som tolkas som homosexualitet.⁴² Detta är jämförbart med vad Sedgwick i förbipasserande noterar i sin avhandling: att gränsen mellan homosocialitet och homosexualitet är mindre skarp bland kvinnor än bland män.⁴³

I det här stycket får läsaren således en uttryckt förklaring att umgänget mellan Jenny och Filippa utgör något annat än de övrigas, med det blir också tydligt att skildringarna av de heterosexuella kvinnornas samvaro inte skiljer sig i någon större grad från skildringarna av de homosexuella.

3.3 Annika Ruth Perssons *Erik Dahlbergsgatan 30*

Erik Dahlbergsgatan 30 (2006) utgör en fristående uppföljare till *Du och jag, Marie Curie* och utspelar sig till större delen 1994, med en ramberättelse förlagd till 2005, där berättarjaget Jenny bland annat sitter och går igenom gamla videofilmer. Huvudhandlingen utgörs således av Jennys minnen av 1994, då hon bor i ett kollektiv tillsammans med en grupp andra lesbiska kvinnor och deltar i inspelandet av en film om våld mot lesbiska. Liksom i den föregående romanen blir relationerna mellan romanens karaktärer viktiga delar i handlingen.

Handlingens centrala kärleksrelation utspelar sig under 1994 mellan Jenny som nu är öppet homosexuell, hennes lägenhetskamrat Sara och deras gemensamma

⁴⁰ Persson 2003, s. 87. (Perssons kursivering.)

⁴¹ Ibid. s. 87.

⁴² Detta får förmodligen sägas gälla i högre grad för kvinnor än för män, i och med de kulturella koder som definierar kvinnlig vänskap som mer intim än manlig.

⁴³ Sedgwick, s. 2f

bekanta Elise. Relationerna är dock främst mellan Jenny och Sara, som under romanens andra hälft är ett par, och mellan Jenny och Elise, som följaktligen får beskrivas som en 'affär'. Relationen mellan Sara och Elise framstår däremot som ganska begränsad och skildras enbart kort på ett fåtal ställen i texten, ofta i större sociala sammanhang. Det blir följaktligen svårt att här finna en relation mellan 'rivaler' som i den modell Sedgwick beskriver.

Det är dock fortfarande tydligt att det triangulära förhållandet spelar en ganska betydande roll för Jennys båda kärleksrelationer: I relationen med Sara rör sig Jennys tankar inte sällan kring Elise⁴⁴, och hennes begär till Elise beskrivs som en "äckelhunger"⁴⁵ och Jenny säger också att "[j]ag vill inte detta med Elise, men jag kan inte låta bli"⁴⁶, och hennes skuld känslor över otroheten framträder explicit.

Särskilt intressant i förhållande till detta blir då ett stycke, ur en av de ovan nämnda videobanden, där Jenny beskriver effekterna av en återkommande dröm, om Elsie och Elsie före detta flickvän, Rog:

[O]ch då vaknar jag utan att minnas drömmen men är bara råkåt. Och då kan jag börja greja med Sara som ligger tätt intill mig[...]. Sen vaknar hon ju allt eftersom, och då blir hon jättekåt hon också ... men så där morgongosig också, mjuk och sensuell. [...] [O]ch då blir jag mot Sara så som jag vill knulla med Elise. Och samtidigt tänker jag att Rog är där, att hon ser mig och Elise [...]⁴⁷

Det framgår också att Sara, omedveten om Jennys fantasier, tycker om dessa "morgonknull" och Jenny berättar för videokameran att "då känner jag mig som en skurk, för hon är ju egentligen inte alls med i mina morgonknull"⁴⁸.

Det blir därmed uppenbarligen så, att Sara i dessa situationer kommer att fungera som substitut för Elise. I Sedgwicks triangelmodell fungerar den heterosexuella relationen som legitim omväg för det otillåtna homosexuella begäret, och förhållandet mellan legitima och illegitima relationer borde också kunna överföras på triangeln Sara-Jenny-Elise. I det här fallet blir det då en fråga om trohet och monogami, där då Jenny och Sara som par utgör en legitim relation, medan Jenny-Elise uppenbarligen blir en illegitim sådan. Därmed kan Jennys begär för Elise sägas ta den legitima omvägen kring Sara på samma sätt som

⁴⁴ se Persson, Annika Ruth, *Erik Dahlbergsgatan 30*, Kabusa Pocket 2007, s. 201ff

⁴⁵ Ibid s. 209

⁴⁶ Ibid s. 223

⁴⁷ Ibid s. 198

⁴⁸ Ibid s. 199

Sedgwick menar att homosocialt begär går via ett heterosexuellt objekt, en jämförelse som Jennys erkännande att Sara ”egentligen inte alls är med” kan sägas tala för. Intressant är också att Rog ingår i Jennys fantasier, att hon ”ser mig och Elise, att hon blir rasande men inte kan göra ett skit åt det hela”⁴⁹. Detta skapar ytterligare en triangel i Jennys fantasier, där Rogs blick följaktligen utgör en vital del i det fantiserade begäret till Elise.

En intressant del av Perssons roman skildrar en situation där en av Jennys lägenhetskamrater väntar besök av sina föräldrar, och hur hon då försöker tydliggöra att hon ”är lesbisk på riktigt”⁵⁰, något som det implicit framgår att föräldrarna verkar ha svårt att greppa. Karaktären i fråga, Ange eller Angelica som hon egentligen heter, försöker därför göra detta faktum uppenbart. Stycket inleds då Jenny kommer in i lägenheten: ”En dag när jag kom hem låg det en trave böcker i hallen, en halvmeter hög ungefär. Alla böckerna var vända så att man kunde läsa titlarna på ryggarna medan man tog av sig skorna. Nästan alla hette något med »lesbisk« eller »lesbian« eller »feminist«”⁵¹. Beskrivningen fortsätter på liknande sätt: ”Vardagsrummet var sig inte likt. Väggarna var tapetserade med olika antikrigsaffischer.”⁵² Och därefter:

En t-shirt med två kvinnomärken låg liksom händelsevis slängd över ena armstödet på soffan. Överallt låg det flygblad om kvinnor i forna Jugoslavien och om våldtäkter. Och så fler travar med böcker. *Det kallas kärlek* låg överst i en av dem, och bredvid den vajade ett högt torn av böcker om kvinnomisshandel och mera våldtäkter och krig.⁵³

När Jenny och berättarrösten fortsätter till lägenhetens kök går beskrivningen vidare på samma sätt: ”Inredningstemat i köket var »Nej till EU«. Klistermärken på alla skåpsdörrar och ett par nya kylskåpsmagneter. Några affischer. En trave med tidningar och foldrar.”⁵⁴

Bilden som Ange därmed får måla upp kan mycket väl sägas referera till en del av hypogrammet ’den lesbiska kvinnan’, antagandet att den homosexuella kvinnan i regel är mycket politiskt medveten och aktiv, särskilt i fråga om

⁴⁹ Ibid s. 198.

⁵⁰ Ibid s. 121.

⁵¹ Ibid s. 120.

⁵² Ibid s. 120.

⁵³ Ibid. s. 120.

⁵⁴ Ibid. s. 121.

kvinnosaksfrågor, en uppfattning som också kan sägas gå igen i Jennys deltagande i inspelandet av en dokumentär om våld mot lesbiska, och de delar av romanen som skildrar detta. Denna uppfattning kan också jämföras med vad Sedgwick i förbigående säger om förhållandet mellan kvinnlig homosocialitet och homosexualitet:

[I]t seems at this moment to make an obvious kind of sense that women in our society who love women, women who teach, study, [...] write about, march for, vote for [...] or otherwise promote the interests of other women, are pursuing congruent and closely related activities. Thus the adjective "homosocial" as applied to women's bonds [...] need not be dichotomized as against "homosexual"; it can intelligibly denominate the entire continuum.⁵⁵

I och med denna otydliga gräns mellan homosocialitet och homosexualitet, och det faktum att lesbiska till och från har kopplats starkt till kvinnosaksfrågor, kan tänkas ge en förklaring till bilden av den politiskt aktiva lesbiska kvinnan.

Detta antagande om politisk medvetenhet stärks av citaten ovan, där det framgår att även om den klichén inte fullt ut stämmer in på Ange, så är det den hon försöker frammana för att poängtera för sina (heterosexuella) föräldrar att hon är homosexuell. Det framgår också explicit att det är fråga om en i högsta grad konstruerad scen: "Här kunde jag inte låta bli att skratta åt henne. Fusket, smyget, skådespeleriet. Allt var så olikt Anges vanliga obönhörliga uppriktighet."⁵⁶ Det står alltså klart att det är fråga om en 'spelad' scen, och förmodligen en något överdriven sådan, med ett medvetet syfte från romankaraktärens sida.

Just det överdrivna i beskrivningen kan tolkas som att det här finns ytterligare en betydelsenivå att ta i beaktande. Läsaren blir omedelbart medveten om det 'planerade' i det som skildras, en arrangerad slumpmässighet, som till exempel att böckerna i hallen "var vända så att man kunde läsa titlarna på ryggarna" samt att de båda t-shirtarna ligger "liksom händelsevis" utslängda. Detta drag av planerad slumpmässighet, tillsammans med det överdrivna som framgår i travar av böcker och till och med att där "vajade ett högt torn av böcker", och att väggarna var "tapetserade" med affischer, ger en ganska absurd och smått roande bild, som ju också uttrycks av huvudkaraktären när hon inte kan "låta bli att skratta".

Således framträder en bild där en homosexuell karaktär tar bruk av den heteronormativa klichén för att beskriva sig själv gentemot andra människor, en

⁵⁵ Sedgwick, s. 3.

⁵⁶ Persson 2007 s. 122.

bild som ur läsarens perspektiv framställs som konstruerad, överdriven och i slutändan absurd och närmast skrattretande. Genom en sådan framställning kan författaren ses som ironiskt kommenterande de grundläggande premisser och normer som ligger i bakgrunden för den situation hon beskriver, och genom det absurda i den specifika situationen framstår även dessa mer generella aspekter och system som i något av ett löjets skimmer.

3.4 Ola Klingbergs *Onans Bok*

Ola Klingbergs (1965–) roman *Onans Bok* (1999) skildrar en ung homosexuell man, Peter, under en period i början av 90-talet. Tidigt i romanen träffar han Christopher, som snart ”förför” honom, och på Christophers förslag tar de en resa till Paris. Där träffar de också gatukonstnären Jérôme, som i praktiken blir Peters älskare och följer med tillbaka till Sverige, något som senare visar sig i princip vara arrangerat av Christopher.

Insprängt i detta finns också kapitel där Peter i första person skildrar en period i sina senare tonår, under första hälften av 80-talet, då han på egen hand och i hemlighet reser till Köpenhamn och agerar ut sin homosexualitet på en sauna. Detta får ett ganska hastigt slut i och med upptäckten av AIDS, och denna period är åtskild från romanens ’nu’ av en period på åtta år, då Peter har levt i celibat grundat i en oro eller rädsla för AIDS. De problem som denna rädsla innebär framträder på ett flertal ställen i romanen, ofta i form av Peters funderingar över saken:

Helt säker sex, där ingen kroppsvätska från den ene kom i kontakt med någon slemhinna hos den andre, hade sina begränsningar, insåg jag nu. Det var inte bara kyssar man fick avstå ifrån; dessutom skulle man hålla reda på vilken hand som varit var, vilken hudyta som ännu var obefläckad och vilken som var kontaminerade och av vems kroppsvätska. [...] Det blev sex som ett sterilt kirurgiskt ingrepp – tekniskt genomförbart, men svårt att njuta av.⁵⁷

Den fysiska sexualiteten intar en framträdande position i Klingbergs roman, från saunabesökens huvudsakligen implicerade innehåll till de förhållandevis explicita framställningarna i umgänget med Christopher och Jérôme. Särskilt Christopher framställs inte sällan i termer av lösliga sexuella förhållanden. I ett samtal som förs mellan Peter och Christopher tas detta upp explicit:

⁵⁷ Klingberg, Ola: *Onans Bok*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1999, s. 179.

Senare den dagen, när Christopher och jag var ensamma på rummet, frågade jag honom om det stämde att homosexuella var mer promiskuösa än andra. Att det gällde dem jag hade träffat på bastuklubben för åtta år sedan, det förstod jag, men alla gick ju inte på sådana ställen, och dessutom hade tiderna förändrats.⁵⁸

Här presenteras således en uppfattning om att homosexuella, i det här sammanhanget förmodligen främst i meningen homosexuella män, skulle vara mer promiskuösa än andra, en ganska klichéartad bild som förmodligen får ses som grundad i en traditionell uppfattning om det maskulina som kopplat till en aktiv sexualitet. Samtalet, som nämnts ovan, fortsätter med att ”Christopher vägrade blankt att rangordna människor efter hur promiskuösa de var. Andra fick gärna leva monogamt, om de trivdes med det, bara han fick ligga med vem han ville”⁵⁹ och Christopher förklarar sedan sitt umgängesliv med att

om man inte kände sig ensam, om det inte var därför man var ute och raggade, då kunde en affär vara ett kul äventyr. Man gick till en bar, valde ut en man som man väljer en pralin från en chokoladask⁶⁰

Dennes syn på sexualiteten blir således tydlig, och framstår i det närmaste som ett typexempel på bilden av den promiskuöse homosexuelle mannen. Detta framställningssätt får naturligtvis en viss grund i romanens behandlande av oron för AIDS, då risken att få sjukdomen får antas vara minimal i ett monogamt förhållande, och i princip omöjlig i Peters tidigare celibat. Som kontrast till detta kan också tilläggas att Jérôme i romanens senare delar kommer att framstå som ganska monogam, och blir svartsjuk på Peters fortsatta relation med Christopher.

Förhållandet mellan de tre centrala karaktärerna i Klingbergs roman kan mycket väl jämföras med vad Sedgwick säger om ”the erotic triangle”. I Sedgwicks analyser utgörs triangulära förhållanden konsekvent av två individer av samma kön, som regel män, som då blir rivaler i det heterosexuella förhållandet till en tredje av motsatt kön. Relationen mellan de båda rivalerna blir då, enligt Sedgwick, av samma dignitet som relationen till den tredje parten, men kan inte öppet erkännas i och med dess homosexuella implikationer.⁶¹ Följaktligen blir också positionerna i den heterosexuella-homosociala triangeln också fasta i förhållande till varandra, eftersom relationen mellan de båda parterna av samma

⁵⁸ Ibid. s. 132.

⁵⁹ Ibid. s. 132.

⁶⁰ Ibid. s. 133.

⁶¹ Sedgwick, s. 21ff.

kön inte får framträda som sexuell och den tredje parten, av det motsatta könet, därmed blir objekt för begäret inom triangeln.

Den triangel som Klingberg skildrar består till skillnad från Sedgwicks konstruktion av tre explicit homosexuella män, och följaktligen uppstår inga begränsningar för möjliga relationer. I romanens inledning utgörs förhållandet som sagt ovan av Peter och Christopher, som senare 'raggar upp' Jérôme i Paris⁶² med en avsikt som i Christophers ord sammanfattas med "'Vi skulle bara ha lite kul med den där killen'"⁶³. Det blir således ganska tydligt att Jérôme i det här läget intar objektpositionen i triangeln: han ses snarast som ett 'nöje' i den egentliga relationen mellan Peter och Christopher. Därefter följer som nämnt ovan att Peter och Jérôme blir ett par, och det framkommer senare att Jérôme inlett förhållandet på förslag från Christopher⁶⁴. Här ser triangelns positioner således ut att ha skiftat plats, där Peter följaktligen utgör objektet i en, om än högst tillfällig relation mellan Jérôme och Christopher. Till detta kommer också att Peter i förhållandet med Jérôme också 'vänsterprasslar' med Christopher.

Det får härmed anses bli ganska tydligt att de fixerade positionerna i Sedgwicks "erotic triangle" blir märkbart rörligare när det blir fråga om en homosexuell triangel, där det inte finns några 'omöjliga' kopplingar. Det blir således möjligt för en individ i en sådan triangel att omväxlande inta olika positioner, när varje part i triangeln fritt kan förhålla sig till de båda andra både som älskare/älskad och på det 'homosociala'⁶⁵ planet.

Det är också av intresse att se Klingbergs roman som ett inlägg i de debatter som förs angående relationen mellan homosexualitet och den kristna kyrkan eller traditionen. Klingberg refererar på några ställen i romanen till den kristna traditionen och den bibliska texten, vilket skapar en tydlig kontrast gentemot romanens homosexuella motiv. Av dessa referenser utgör titeln tillsammans med romanens prolog och epilog utgör en av de mest tydliga: Onan utgör huvudperson i ett fåtal verser ur Första Mosebok⁶⁶, och i prologen bestämmer sig berättaren, Peter, för att anta denne som sitt skyddshelgon. "Onan dödades av gud. Det slog

⁶² Klingberg, s. 117ff.

⁶³ Ibid., s. 122.

⁶⁴ Ibid., s. 273.

⁶⁵ Det bör noteras att gränsen mellan homosocialitet och homosexualitet här blir otydlig.

⁶⁶ 1 Mos. 38:8-10

mig att jag skulle kunna göra honom till mitt skyddshelgon, ett skyddshelgon för alla som har misslyckats.”⁶⁷ Han noterar också, i epilogen, att Onan blir ”ett okonventionellt helgon, för han fördöms i bibeln, men alla människor kan inte ha lyckade skyddshelgon.”⁶⁸ Att på detta sätt se Onan som ett ’misslyckat’ helgon skulle kunna förstås i linje med den konflikt som uppstår mellan homosexualitet och konventionell kristendom, och att det därmed blir svårt att anta ’regelrätta’ skyddshelgon. Det blir dock oklart vad berättaren menar med ”ett skyddshelgon för alla som har misslyckats.” Detta skulle kunna ses ur en traditionell heteronormativ diskurs, att den homosexuelle därmed skulle ha ’misslyckats’ med att anta en obligatorisk heterosexuallitet, men det är också fullt möjligt att det är romanens protagonist Peter som här talar om sina misslyckanden i allmänhet, i det att hans syn på sitt liv ofta framstår som ganska pessimistisk, utan att egentligen lägga några värderingar i frågan om sexualitet.

Utöver och i relation till detta framträder även en intressant scen i romanens sista del, där Peter och Jérôme har avslutat sitt förhållande, och Peter går ut på en klubb. Han får då frågan ”[d]u är tillsammans med Jérôme, va?” och upprepar tre gånger ett nekande svar: ”’Nej...’ stammade jag och skakade på huvudet”, ”’[j]ag vet inte vem du talar om.” och ”’[d]u måste blanda ihop mig med någon,’ sa jag. ’Jag känner ingen Jérôme.’”⁶⁹ Detta, i och med huvudpersonens namn, får onekligen ses som en allusion till de bibliska evangelierna, där Petrus tre gånger förnekar vänskap med Jesus.⁷⁰ Genom dessa bibliska allusioner kan Klingberg förmodligen sägas sätta sin egen text i relation och kontrast till den bibliska texten och samtidigt då den tradition som den senare står för. Här finns också en konflikt, genom den aversion mot homosexualitet som traditionellt varit gällande inom den kristna kyrkan, och som framträder i och med Klingbergs sammanfogande av homosexualiteten i romanen med de ovan nämnda allusionerna. Det finns således en uppenbar konflikt mellan dessa kontexter, men det är också värt att notera att Klingberg inte skriver i någon direkt opposition till religionen, utan intar snarare en icke-traditionell hållning till densamma, som exempelvis i Peters val av Onan som skyddshelgon: han medger att det är ”okonventionellt”, och konstaterar också i slutet av prologen att ”[m]in bibel

⁶⁷ Klingberg, s. 8.

⁶⁸ Ibid. s. 309.

⁶⁹ Ibid. s. 301f

⁷⁰ Se t.ex. Luk 22:55-62

börjar med Onan.”⁷¹ Det blir här således inte något avståndstagande från den kristna religionen och dess tradition, utan snarare en annorlunda, okonventionell hållning i förhållande till dessa. I och med att Klingberg låter sin homosexuelle huvudperson agera i en framställning som tydligt refererar till den bibliska texten blir det förmodligen meningsfullt att betrakta detta som ett inlägg i den debatt som diskuterar homosexualitet i och omkring kyrkliga sammanhang.

Om man här betraktar den bibliska texten som representant för den heteronormativa traditionen, så blir det också intressant att se den ovan nämnda scenen på klubben som en imitation, där huvudpersonens agerande kan ställas i relation till händelseförloppet i den sagda bibliska passagen. Detta kan också jämföras med intertexterna i Waters roman, som diskuterats ovan, och i vilka det centrala triangeldramat kan betraktas som en imitation av de nämnda episka intertexterna, som då även de kommer att stå för en heteronormativ tradition. Dock bör det noteras att imitationen i de här fallen inte omedelbart svarar mot ’originalen’. I stället framträder imitationer som i tydliga avseenden skiljer sig från de ’original’ de uppfattas som imitationer av, medan likheterna fortfarande tydligt framträder. Det blir således fråga om en imitation som inte överensstämmer med det som får uppfattas som dess ’original’, och med tanke på att skillnaden ligger i att en traditionellt heteronormativ text imiteras i vad som får kallas ett ’homosexuellt’ sammanhang tycks denna diskrepans också bli betydelsefull.

Det borde därmed vara meningsfullt att jämföra dessa allusioner med vad Judith Butler säger om drag som i hennes teorier förstås som en imitation, där den ofullständiga efterhärmmningen poängterar att inte heller heteronormativitet kan gälla för ’original’. I sina teorier om performativitet förstår hon också traditionella heterosexuella identiteter som konstruerade genom upprepade handlingsmönster, vilka då också tillåter en viss grad av variation och handlingarna kan därmed bli subversiva, genom att de utförs på ett subtilt annorlunda sätt än det normen föreskriver.

Det blir uppenbart att de intertextuella referenser som framträder hos Waters och Klingberg inte omedelbart kan sägas vara liktydiga med ett drag-framförande, främst med tanke på att de inte kan ses som medvetna imitationer framförda av de

⁷¹ Klingberg, s. 10

agerande karaktärerna. Dock kan de fortfarande sägas relatera till de äldre texterna på ett imiterande sätt, men utan att detta för den sakens skull innebär att dessa äldre texter behöver ses som 'original'. Butler menar att imitationen i ett dragframträdande avslöjar att de 'original' som framträdandet bygger på också är imitationer i sin tur, imitationer av ett i slutändan ouppnåeligt ideal för maskulinitet eller femininitet.⁷² På motsvarande sätt kan allusionerna i *The Night Watch* och *Onans bok* sägas förhålla sig till de texter de refererar till: framställningarna i de äldre texterna imiterar i hög grad traditionella ideal, men handlingarna som skildras kan inte på något sätt sägas vara mer 'naturliga'. De utgör en imitation av ett ideal, en imitation som Waters och Klingbergs romankaraktärer i sin tur upprepar, men i förändrad form, och som i och med detta poängterar alltihop som konstruktioner.

3.5 Alan Hollinghursts *The Line of Beauty*

Handlingen i Alan Hollinghursts (1954-) roman *The Line of Beauty* (2004) kretsar kring en ung homosexuell man, Nick Guest, och utspelar sig inom den engelska överklassen under 1980-talet. Nick lever genom hela romanen som inneboende hos en vän från studietiden vid Oxford, Toby Fedden. Dennes far är parlamentsledamot, och handlingen rör sig därmed ofta i politiskt och ekonomiskt mäktiga samhällsskikt. I och med att denna miljö, den brittiska överklassen och i dess kvarlevande aristokrati, ofta betraktas som en mycket traditionsbunden samhällsklass, uppstår oundvikligen en kontrast mellan denna och de homosexuella män som Hollinghurst skildrar.

Homosexualiteten i *The Line of Beauty* blir explicit på ett tidigt stadium i texten, där Nick har svarat på en kontaktannons och går ut med en svart man av Jamaicanskt ursprung, Leo.⁷³ Datan leder slutligen till sexuellt umgänge i den privata parken kring familjen Feddens hus.⁷⁴ Således framställs huvudpersonens homosexualitet klart explicit förhållandevis tidigt i romanen, först förklarat av romanens extradiegetiske tredjepersonsberättare angående Nicks minnen av det

⁷² Se Butler 1999, s. 176

⁷³ Hollinghurst, Alan: *The Line of Beauty*, Picador, London, 2004, s. 38f.

⁷⁴ Ibid. s. 39f.

förflutna⁷⁵ och hans tankar om den nära framtiden⁷⁶, samt de ofta outtalade svårigheter som uppstår i hans relationer till omgivningen:

Immediately Nick felt the air in the room begin to tingle, as if at the onset of an allergic reaction. [...] It was often like this when the homosexual subject came up, and even in the Fedden's tolerant kitchen he stiffened in apprehension about what might carelessly be said – some indirect insult to swallow, a joke to be weakly smiled at.⁷⁷

Här bör det tilläggas att "the Fedden's" i sammanhanget inte är medvetna om Nicks homosexualitet, men framställningen ger likväl en god bild av hans situation, och förmodligen också en sannolik representation av den homosexuella minoritetens situation i förhållande till den heterosexuella normen. Dessa beskrivningar, i kombination med den följande mimetiska framställningen av Nicks umgänge med Leo konstruerar en tydlig bild av en homosexuell karaktär.

Härpå följer några bikaraktärer som också framställs som homosexuella, men i dessa fall blir skildringarna mindre ingående än i fråga om protagonisten Nick, och de tenderar även att i viss mån gränsa till vad som kan uppfattas som klichéer. Detta framträder ganska tydligt i fråga om karaktären Paul Tomkins, ytterligare en av Nicks vänner från Oxford, och som talande nog går under smeknamnet "Polly"⁷⁸. Framställningen av Paul/Polly kan sägas bära drag av klichén om den feminine homosexuelle mannen, och smeknamnet han fått implicerar att det bör finnas ett ganska märkbart feminint drag i hans personlighet. Detta förstärks i viss mån av de uttryck som används i hans dialog, till exempel i det att han tilltalar Nick med "my dear", ett uttryck som förmodligen får sägas ha en viss, nästan parodisk, feminin prägel⁷⁹. Till detta kommer hans kommentar om servitörerna på den fest där de träffas, "My compliments to wicked old Lionel Kessler. The waiters here are sheer heaven."⁸⁰ samt om Gerald Fedden: "I must say Gerald is looking quite delicious this evening."⁸¹ Dessa formuleringar framställs på ett sätt som, även om det inte omedelbart kan sägas vara 'feminint', klart skiljer sig från det uttryckssätt som brukar betraktas som 'maskulint'.

⁷⁵ "He had only come out fully in his last year at Oxford", *ibid.* s. 26.

⁷⁶ Se *ibid.* s. 26.

⁷⁷ *Ibid.* s. 24.

⁷⁸ *Ibid.* s. 61.

⁷⁹ *Ibid.* s. 61.

⁸⁰ *Ibid.* s. 61.

⁸¹ *Ibid.* s. 62.

I relation till detta framträder ytterligare en av romanens bika­rakterer som intressant i fråga om framställning. Lord Lionel Kessler skildras närmast som ärketypen för en åldrad brittisk aristokrat, och sägs uttryckligen vara un­gkarl. Det framgår också att det förekommer viss spekulation från om­givningen angående hans sexualitet, åtminstone delvis på denna grund. Utifrån Nicks tankar sägs det att ”Kessler had never married, but there was nothing perceptibly homosexual about him”⁸² och en annan karaktär frågar Nick om detsamma ””What do you think? He’s not gay, is he?””⁸³. Framställningen blir därmed sådan att Kessler egentligen antas vara heterosexuell, men det finns uppenbarligen vissa funderingar om hans sexualitet. Dessa får förmodligen antas ha sin grund i en klichéartad uppfattning där den aristokratiske (i det här fallet engelske) åldrade gentlemanen ännu är un­gkarl implicit kommer att uppfattas som möjligt homosexuell. I det här fallet blir det intressant eftersom denna framställning visar hur en karaktär (eller person) kan komma att tolkas baserat på uppfattningar grundade i en kliché om hur vissa karaktärstyper förmodas vara och bete sig, även om det inte existerar något egentligt samband mellan dessa beteenden och en individs sexualitet. Av citaten framgår dock också att sådana uppfattningar och tolkningar av personligheter kan komma att bli missvisande: Kessler framstår utifrån vad som faktiskt sägs i texten inte som homosexuell, även om vissa aspekter av hans personlighet skulle kunna förstås som ’tecken’ på homosexualitet.

Det framgår tydligt att homosexualitet inte accepteras fullt ut i den sociala krets som Hollinghursts roman skildrar: det blir föremål för skämt, som vid en scen under en semester i Frankrike, där en grupp av romanens karaktärer på franskt manér hälsar med kindpussar: ”There was a complicated double round of kisses, ending up with Sir Maurice facing Gerald and saying, ’Oh no, not even in France...!’ and laughing thinly”⁸⁴. En sådan handling två män emellan är därmed otillåten inom den heteronormativa ramen (till och med i Frankrike) men att skämtet skrattas åt ”thinly” implicerar att det fortfarande finns en möjlighet: det föreligger ett reellt ’hot’ mot den heterosexuella ordningen. Vidare framställs också hur försöker förtiga homosexualiteten när den uppträder alltför nära eller

⁸² Ibid. s. 50.

⁸³ Ibid. s. 57.

⁸⁴ Ibid. s. 315.

inom den egna sociala kretsen. Under den ovan nämnda semestern i Frankrike kommer också ett meddelande att en vän till familjen Fedden, Pat Grayson, har dött. Frågan om hur kommer upp:

'It was pneumonia, I'm afraid. But he hadn't been well. Poor old pat.' [...] 'He picked up some extraordinary bug in the far east last year. No one knew what it was. It's thought to be some incredibly rare thing. It's just frightfully bad luck.'
Nick felt a kind of relief that this sinister fiction was being maintained, and looked at ignorant little Jasper, who was nodding at it and not quite meeting his girlfriend's eye. Then he saw him wince in anticipation.
'Mum, for Christ's sake!' said Catherine. 'He had AIDS!' – with a phlegmy catch in her voice, which her anger fought with. 'He was gay ... he liked anonymous sex ... he liked...'⁸⁵

Det dras således en ganska tydlig linje mellan hetero- och homosexualitet i Hollinghursts roman, och den åtskillnad som finns markeras. Eftersom normen utgörs av heterosexualitet, så kommer också en karaktär eller individ implicit att uppfattas som heterosexuell om inget annat anges, och för att kunna skildra en homosexuell individ verkar det således nödvändigt att på något sätt markera denna skillnad. Det uppenbara sättet att definiera en karaktär som homosexuell blir det som tidigare beskrivits: att skildra sexuella handlingar, och/eller att framställa en personlighet eller ett beteende som genom hypogram upplevs som tecken på homosexualitet. Därtill kommer också skildrandet av en konflikt mellan den heterosexuella normen och en homosexuell minoritet, som visas av citaten ovan, och då skildrandet av homosexuella också innefattar en viss tradition att skildra gruppens svårigheter, blir detta element viktigt i framställningen. Således kan man anta att framställningen av homosexualitet åtminstone i viss mån cirkulerar kring skillnader gentemot och förhållandet till den heterosexuella normen och omgivningen.

I Hollinghursts roman skildras vid ett tillfälle också en fest inom den överklasskrets till vilken handlingen är förlagd, det vill säga främst den politiska och ekonomiska eliten under Thatcher-perioden. Vid den skildrade tillställningen är även Thatcher närvarande, och skildras i sammanhanget i termer av en drottning, som "royalty" och "queenly"⁸⁶, och de övriga gästerna /parlamentarikerna omnämns följaktligen i jämförelse med hovfolk.

⁸⁵ Ibid. s. 334-335.

⁸⁶ Ibid. s. 376 och 381, respektive.

Some very loud fireworks started going off in the communal gardens [...]. People shouted cheerfully and flinched, but the prime minister didn't flinch, she fortified her voice with a firm diapason as if rising to the challenge of a rowdy Chamber. Around her her courtiers started like pheasants.⁸⁷

Framställningen av dessa 'courtiers' blir också intressant i relation till Thatcher, som till exempel deras reaktion när Nick ber om en dans med Premiärministern, som accepterar: "Around her the men sniggered and recoiled at an audacity that had been beyond them. Nick heard the whole episode already accruing its commentary, its history, as he went out with her among twitches of surprise, the sudden shifting of the centre of gravity, an effect that none of them could have caused and none could resist."⁸⁸ Det ges också en beskrivning av en gäst, som omtalas "standing directly behind the PM, like a showman, both protecting and exhibiting her."⁸⁹ Detta 'förevisande' av Premiärministern verkar antyda, i kombination med att Nicks inbjudan till dans verkar vara något de övriga närvarande är oförmögna till, att hon snarast utgör den centralpunkt omkring vilken de övriga (manliga) gästerna umgås. Detta kan jämföras med Eve Sedgwicks teorier om homosocialitet i och med att förhållandet mellan premiärministern och de övriga gästerna så som det framställs kan beskrivas som en triangel där Thatcher trots sin politiska status uppfyller den position som tillåter de manliga politikernas homosociala möte. Nick kommenterar också att "She's quite closely managed, isn't she? She's in charge, but she goes where she's told", och svaret blir "Well, she's not in charge here"⁹⁰ vilket vidare betonar hennes position inom festens homosociala nätverk. Nick, i egenskap av homosexuell man och då han inte är omedelbart inblandad i romanens politiska skeenden, rör sig följaktligen inte inom detta homosociala nätverk på samma sätt som de andra. Därmed kan han också bjuda upp premiärministern till dans, en handling som "had been beyond" de övriga manliga gästerna och med en effekt som "none of them could have caused and none could resist". Formuleringen "the sudden shifting of the centre of gravity" betonar också Thatchers position inom den homosociala triangeln, och "skiftningen" som Nick kan åstadkomma är

⁸⁷ Ibid. s. 382.

⁸⁸ Ibid. s. 384.

⁸⁹ Ibid. s. 382.

⁹⁰ Ibid. s. 380.

följaktligen inte möjlig för de övriga, inte utan att rubba de relationer inom vilka de rör sig.

4. Slutsats och diskussion

I analyserna ovan har det visats på ett flertal beskrivningar och skildringar där en eller flera av romanernas karaktärer kan uppfattas som klichébilder av homosexualitet: I *The Night Watch* ser vi exempel på klichén där den lesbiska kvinnan framställs som maskulin, särskilt med avseende på utseende. I *Du och Jag*, *Marie Curie* kan fotbollen nämnas, då en inte ovanlig uppfattning är att kvinnors intresse för traditionellt manliga (lag)sporter ses som ett tecken på maskulinitet och därmed, enligt klichéns logik, också på homosexualitet. Uppföljaren *Erik Dahlbergsgatan 30* spelar istället på bilden av den mycket politiskt aktiva lesbiska kvinnan, både i skildringarna av dokumentärfilmsgruppen och i den mer humoristiska beskrivningen av Anges förberedelser inför föräldrarnas besök. Hos de båda manliga författarna, i *Onans bok* och *The Line of Beauty*, framträder bilden av manlig homosexualitet ofta i termer av fysisk sexualitet, och hos Hollinghurst förekommer även klichén om den feminine homosexuelle mannen.

Att betrakta sådana representationer som förenklade klichéer, som ett resultat av okunskap eller en upplevd skillnad, kan ses som en godtagbar förklaring i de fall där texten i fråga är grundad i ett heteronormativt synsätt, där då den homosexuelle lätt kan komma att betraktas som den marginaliserade 'andra'. Men då det, som i fallet med de i den här uppsatsen analyserade romanerna och som nämnts i inledningen ovan, är fråga om öppet homosexuella författare som skildrar homosexualitet och homosexuella karaktärer förefaller det något underligt att de skulle representera homosexualitet i linje med den heterosexuella majoritetens stereotypa uppfattning. Därmed förefaller det finnas anledning att fråga varför sådana framställningar uppträder i de sagda texterna.

En tänkbar anledning skulle vara att dessa mimetiskt skildrar individuella personer, i och med att det sannolikt förekommer individer som till sin person åtminstone i viss utsträckning verkar överensstämma med klichén. Det torde vara möjligt att läsa karaktärsskildringarna i de romaner som behandlats i denna uppsats på ett sådant sätt, men en sådan läsning förefaller knappast särskilt

givande. Samtidigt är det inte osannolikt att sådana framställningar, även då de är avsedda att mimetiskt avbilda en given fiktiv individ, kommer att betraktas som representation för en hel grupp, vilket då uppenbarligen skapar en stereotyp uppfattning.

Det har också hävdats att i den utsträckning heteronormativa klichébilder förekommer i homosexuella författares texter, är dessa att betrakta endast som en internalisering av den dominerande normens uppfattning, och skulle således vara att betrakta som misslyckade ur ett emancipatoriskt perspektiv.⁹¹ En sådan ståndpunkt kan naturligtvis äga viss giltighet, men förutsätter också att heteronormativt grundade framställningar inte är möjliga att utnyttja i opposition mot denna, och samtidigt förnekar den kategoriskt möjligheten att individer som stämmer överens med klichéns bild kan förekomma.

Det är också tänkbart att klichébilden i det här sammanhanget kan tjäna till att framställa en karaktär på ett sådant sätt att karaktären i fråga markeras som homosexuell inom ramarna för den heteronormativa diskursen. Detta skulle kunna jämföras med, för att återvända till Annika Ruth Persson, vad karaktären Ange gör i det ovan beskrivna stycket i *Erik Dahlbergsgatan 30*, där hon förbereder inför sina föräldrars besök. Där använder hon sig, som visats i analysen ovan, av en klichéartad bild som hon agerar för att betona för sina heterosexuella föräldrar att hon är lesbisk, samtidigt som det betonas att denna bild har få likheter med hennes vanliga personlighet. Här utnyttjar romankaraktären således de egenskaper som ingår i klichébilden, och agerar dessa som en 'mask' för att tydligt markera eller betona sin homosexualitet.⁹² Dessa egenskaper kan således sägas referera till ett centralt hypogram, en kliché i Riffaterres mening, och förstås därmed som betecknande homosexualitet, förutsatt att läsaren är bekant med detta hypogram.

Om man på detta sätt betraktar klichén som ett markerande av homosexualitet så borde det också bli intressant att läsa några av de övriga romanerna i denna uppsats ur detta perspektiv. I analysen ovan av Sarah Waters roman *The Night Watch* visas både på förekomsten av bilder som kan uppfattas som klichéartade, samt på vissa intertexter som ställer romanens centrala kärleksförhållanden i

⁹¹ Se t.ex. i Newton, Esther, "The Mythic Mannish Lesbian" I *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, ed. Laura Doan och Jay Prosser, Columbia University Press, New York, 2001, s. 90.

⁹² AttANGES föräldrar i sammanhanget inte verkar förstå eller uppfatta detta markerande är för tillfället av mindre betydelse.

relation till Iliaden och Arthursagan. Relationen till dessa intertexter blir också intressant just i och med romanens lesbiska tematik, och relationerna mellan romanens lesbiska huvudpersoner kan då som sagt ovan jämföras med de starkt heteronormativa relationer som framträder i de episka texterna. Det är således detta intertextuella förhållande som kan sägas vara av intresse: Intertexten i sig säger knappast så mycket, och framställningarna av romanens huvudpersoner skulle tagna ur sitt sammanhang förmodligen framstå som rent mimetiska. I det här sammanhanget är det då förhållandet mellan text och intertext som blir särskilt intressant, och därmed verkar det meningsfullt att förstå användandet av klichéartade bilder som ett sätt att tydligt markera en eller flera karaktärers homosexualitet. Detta ställs sedan, som visats, i relation eller opposition mot den markerat arketyppiska heterosexualiteten såsom den framträder i de episka texterna⁹³, och således framträder i Waters text en kontrast mellan heterosexualitet och homosexualitet, båda framställda i vad som närmast kan kallas arketyppiska bilder. Det är också i denna kontrast som en tänkbar möjlighet till subversivitet uppstår. Det framgår i analysen ovan hur jämförelsen mellan text och intertext som ett jämförelse av homosexuell och heterosexuell kärlek, där heterosexualitet ofta har fått något av ett monopol på 'romantisk kärlek'. Samtidigt är det också möjligt att hävda att läsaren är medveten om de nämnda episka texterna som 'romantiska ideal' eller arketyper, som till exempel i de uppfattningar om kärlek och ridderlighet som associeras med Arthursagan och dess tradition. Läsaren skulle således vara medveten om dessa framställningar som konstruktioner, romantiserande i ordets estetiska innebörd, snarare än realistiska framställningar av heterosexuell kärlek. I och med att romanens skildringar av homosexualitet kopplas samman med dessa intertexter, kan man också se detta som belysande samma egenskaper i framställningen av homosexualitet: att de bilder som framträder får ses som stereotyper eller arketyper som refererar till konstruerad bild av homosexualitet och belyser denna som heteronormativ konstruktion, snarare än att se dem som omedelbart mimetiska skildringar.

Det blir också meningsfullt att betrakta framställningen av homosexualitet i Ola Klingbergs *Onans bok* på liknande sätt, som ett sätt att markera en karaktär

⁹³ Dessa texters framställning kan nog tillhöra det närmaste en 'heterosexuell kliché' som står att finna.

som homosexuell. I Klingbergs roman utgörs intertexten av ett par bibliska passager, och i förlängningen kontrasteras romanens handling således mot den kristna kyrkan och dess tradition på ett sätt som kan betraktas som ett inlägg i den fortgående debatten kring homosexualitet i dessa sammanhang. I och med att intertexten på detta sätt pekar på kontrasten eller konflikten mellan homosexualitet och den kristna traditionen, så borde också behovet av att tydligt markera homosexualiteten i romanen vara uppenbart. Det skulle också vara möjligt att läsa Alan Hollinghursts *The Line of Beauty* på ett motsvarande sätt, där homosexualiteten sätts i relation till ett konservativt överklasssammanhang och dess högst dominerande heteronormativitet

I ett sådant sammanhang verkar det således meningsfullt att i viss mån använda den heteronormativa diskursens framställningar av homosexualitet för att försäkra förståelse, och därefter använda dessa i diskussion, eller i emancipatoriska eller subversiva projekt.

Det framträder också passager i de olika romanerna som i sig kan betraktas som potentiellt subversiva, av vilka den mest uppenbara blir beskrivningen av 'Auntie Vi' i *The Night Watch*, där själva styckets uppbyggnad såsom visats ovan ifrågasätter huruvida det finns en koppling mellan fysisk kropp och genus. Detta stycke bygger uppenbart på en klichébild av den feminiserade mannen, men då klichén förutsätter att det finns 'naturliga' kopplingar mellan kropp och genus och att avvikelser från dessa snarast är att betrakta som brott mot ordningen, förändrar stycket i fråga framställningen på ett sådant sätt att den kommer att ifrågasätta detta samma antagande. Skildringen i *Erik Dahlbergsgatan 30* av förberedelserna införANGES föräldrabesök kan också, såsom visats ovan, tänkas ha subversiva egenskaper i och med att det medvetna framförandet skapar en absurd effekt och på ett humoristiskt sätt belyser det konstruerade i vad som kan betraktas som ett performativt genus.

Utifrån de triangeldramer som skildras i de olika romanerna och som också behandlats i analysen ovan framträder också en aspekt som kan vara värd att belysa i fråga om performativt genus. I den modell för triangeldramat som Sedgwick beskriver blir de olika parternas positioner som sagt förhållandevis låsta: de båda 'rivalerna' är som regel av samma kön och kan således inom den

heterosexuella normens gränser enbart förhålla sig till varandra genom triangelns tredje part, ett legitimt heterosexuellt kärleksobjekt. I de homosexuella triangeldramer som behandlas ovan försvinner dessa skillnader mellan legitima och illegitima begärsobjekt, och de olika parterna kan i princip växla positioner i triangeln. Såsom har visats i analysen av *Onans bok* ovan kan konstellationerna inom triangeln ändras, och förhållandet mellan dem blir mer flytande.

Om man istället betraktar det centrala triangeldramat i *The Night Watch* framträder dock inte samma rörlighet: här verkar positionerna liksom i Sedgwicks heterosexuella triangel mer fixerade; triangeln framträder med Kay och Julia som rivaler om Helen. Detta skulle kunna sättas i relation till de maskulina drag som skildras hos Kay, att hon vill vara 'mannen' i ett förhållande. Sedgwicks triangel utgörs som regel av två manliga rivaler om en kvinna, och Kays maskulinitet kan således tänkas placera henne i den 'maskulina' positionen. Samtidigt blir det utifrån skildringen av hennes personlighet osannolikt att hon skulle kunna inta den position som i Sedgwicks modell innehas av kvinnan. Det torde således framgå ganska tydligt att klichén, så som det har visats i analyserna ovan, kan användas för att tydligt markera homosexualitet i kontrast till heterosexualitet och den heterosexuella normen, och att detta sedan kan sättas i ett sammanhang som kan sätta perspektiv på och eventuellt också ha en subversiv effekt på den heterosexuella normens dominans. Det kan dock noteras, för att återgå till *Svenska Akademiens Ordbok*, att definitionen av en kliché innefattar att uttrycket används "slentrianmässigt och utan att däri inlägga någon egen innebörd eller känsla". I analyserna i denna uppsats bör det ha framgått att de texter som diskuterats innefattar formuleringar som visar tydliga likheter med de bilder som vanligtvis uppfattas som kliché, men det är samtidigt lika uppenbart att dessa formuleringar sätts i ett genomtänkt sammanhang, och därmed knappast kan sägas vara "slentrianmässiga". Kan dessa bilder då fortfarande ses som klichéer, eller bör de betraktas som något annat?

Käll- och litteraturförteckning

Bibeln.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York, 1990)

Franke, Astrid: *Keys to Controversies: Stereotypes in Modern American Novels* (New York, 1999)

Halberstam, Judith, *Female Masculinity* (Durham, N.C, 1998)

Hall, Radclyffe, *The Well of Loneliness* (London, 2007.)(1928)

Hollinghurst, Alan, *The Line of Beauty* (London, 2004)

Klingberg, Ola, *Onans bok* (Stockholm, 1999)

Lester, Paul Martin & Dente Ross, Susan (ed.) *Images that Injure: Pictorial Stereotypes in the Media* (Westport, 1996)

Ludvigsson, Bo, "Ur invektiven stiger stoltheten" i *Opsis Kalopsis* 2005:3

Morris, John (ed.) *Exploring Stereotyped Images in Victorian and Twentieth-century Literature and Society* (New York, 1993)

Newton, Esther, "The Mythic Mannish Lesbian" i *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan och Jay Prosser (ed.) (New York, 2001)

Persson, Annika Ruth, *Du och jag, Marie Curie* (Ystad, 2003)

-- *Erik Dahlbergsgatan 30* (Ystad, 2007.) (2006)

Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry* (Bloomington, 1984.) (1978)

Ringer, R. Jeffrey (ed.) *Queer Words, Queer Images: Communication and the Construction of Homosexuality* (New York, 1994)

Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York, 1985)

Waters, Sarah, *The Night Watch* (London, 2007.)(2006)